

УДК 791.43.03

## КИНОТАНЕЦ КАК КОМПЛЕКС ПРАКТИК РАСШИРЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ: СПЕКТР ВАРИАЦИЙ

*Кривошея В. С.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

В статье разработан подход к определению кинотанца как системы художественных практик в контексте расширенного понимания хореографии (от записи танца и сочинения сценических композиций до универсального инструментария, применяемого для организации различных процессов в художественном проекте). В ходе исследования рассмотрены концепции расширенной (А. Леон), социальной (Э. Хьюитт), биоэстетической (К. Рохман) и более-чем-человеческой (М. Фришкорн) хореографии. Практические возможности расширенного представления для художественного проекта раскрыты на примере исследования А. Т. Де Кеерсмакер и Б. Цвейч, реконструирующего хореографический процесс как систему процедур, распределенных между различными средами и агентами. На базе выявленных теоретических и методологических оснований описан принцип вариативности хореографического мышления в практиках кинотанца.

**Ключевые слова:** агентность, кинотанец, распределенное авторство, расширенная хореография, телесность, хореографическое мышление.

## DANCEFILM AS A COMPLEX OF EXPANDED CHOREOGRAPHY PRACTICES: A SPECTRUM OF VARIATIONS

*Krivosheia V. S.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg, 191023, Russia.

The article develops an approach to defining dancefilm as a system of artistic practices within the context of an expanded understanding of choreography (from dance notation and stage composition to a universal toolkit applied to organizing various processes in an artistic project). The study examines the concepts of expanded (A. Leon), social (A. Hewitt), bioaesthetic (C. Rohman), and more-than-human (M. Frischkorn) choreography. The practical possibilities of this expanded understanding for an artistic project are revealed through the research of A. T. De Keersmaeker and B. Cvejic, which reconstructs the choreographic process as a system of procedures distributed across various media

and agents. Based on the identified theoretical and methodological foundations, the principle of variability in choreographic thinking within dancefilm practices is described.

**Keywords:** agency, choreographic thinking, corporeality, dancefilm, distributed authorship, expanded choreography.

*Танец сам по себе, хотя и входит в ликование,  
но никак это не исчерпывает.  
Он является только частицей ликования,  
оставляя широкое место для других  
форм напева человеческого лика.*

*А. Л. Вольнский [1, с. 11]*

Мыслить искусство как процесс – видеть за произведением динамику связей и непрерывное становление, выражающееся в «процессуальности актов творчества и восприятия искусства» – общий принцип художественных практик второй половины XX века [2, с. 204]. Такой взгляд позволяет осуществить сдвиг от интерпретации произведений искусства посредством диалектики формы и содержания к пониманию того, как искусство создается и действует в мире. Интерес к художественным процессам резонирует с философскими идеями, осмысляющими реальность через сети взаимодействий («грамматика множества» Паоло Вирно<sup>1</sup>, акторно-сетевая теория<sup>2</sup>, социальная топология телесности Сергея Азаренко<sup>3</sup> и др.). В этом контексте кинотанец предстает по-

<sup>1</sup> Согласно теории Вирно, эпоха гибкого, сетевого, основанного на знании производства породила новый коллективный субъект – «множество» (multitude), которое сохраняет свою гетерогенность, существуя как «многие в качестве многих»; обеспечивается «общим интеллектом» (General Intellect), развивающимся в «коммуникативном взаимодействии, в форме эпистемологических парадигм, диалогических перформансов (performances) и языковых игр»; использует «стратегии исхода» в создании альтернатив, где может проявляться потенциал множества [3, с. 10; 75].

<sup>2</sup> Подход Бруно Латура и его коллег позволяет рассматривать любой социальный феномен, включая искусство, в виде сборки разнородных элементов, предлагая «идти за самими акторами, то есть пытаться понять их зачастую сумасбродные нововведения, чтобы из них узнать, чем становится... коллективное существование». Акторы – сущности, которые действуют: люди, животные, растения, артефакты, технологии, дискурсы образуют подвижные конфигурации и влияют друг на друга [4, с. 25].

<sup>3</sup> С. А. Азаренко представил социальность как «сообщество тела» – пространственно-временную организацию бытия, возникающую через «со-в-местность» и телесное размещение людей, их специфические техники и практики: «Так выстраивается сообщество тела... которое, продолжая себя во взаимодействии с другими телами, производит различные формы социального бытия» [5, с. 4].

лимедиальным практическим полем, где вступают в реакцию тела, технологии, среды, дискурсы, хореографические и кинематографические художественные стратегии. Функция хореографа в таком проекте расширяется, может быть распределенной и заключается в организации разного рода движений, временных и пространственных отношений внутри сложной сети взаимодействий<sup>4</sup>.

Майя Дерен в 40–60-е годы XX века разработала метод работы с кинематографическим аппаратом, в котором стратегии монтажа (*creative cutting*) планировались до съемки и начинали осуществляться во время нее. Теоретизируя собственный художественный опыт, Дерен описывала, как незавершенное движение, переходящее из одного кадра в другой, создает напряженную непрерывность, превращая разрозненные планы в единый кинетический поток. Она понимала хореографию как структурный принцип в работе с длительностью кадра, ритмом склеек, переносом изображаемого действия через монтажный стык, а не только как процесс и инструментарий сочинения танцевальных композиций для танцовщиков. Дерен определяла кинотанец – *film-dance* и *filmic dance* [7, p. 169; 226] – как форму, которая создается 1) путем синтеза движений человека и аппарата; 2) сочетанием хореографических и кинематографических средств (через манипуляции скоростью съемки, углами, объективом и другими элементами киноаппарата, в определенном рода отношениях с действием в профильмическом пространстве). Метод Дерен был основан на применении хореографического мышления к разнородным материалам и медиумам, с преодолением рамок создания танцевальных композиций для сцены. Такое видение хореографического процесса предвосхитило тенденции, оформившиеся в 2000-х годах в западной теории танца<sup>5</sup>.

### *Расширенная хореография*

В дискурсе перформативных практик современного танца последних двух десятилетий получила развитие концепция «расширенной хореографии» (*expanded choreography*) – осмысление хореографии как системы или стратегии

---

<sup>4</sup> Как отметила хореограф и исследователь танца, профессор Сьюзан Ли Фостер (Susan Leigh Foster): «Термин “хореография” в настоящее время широко используется для обозначения структуры движения, не обязательно движения человека. Хореография может определять как виды выполняемых действий, так и их последовательность или развитие. Не обязательно поставленная одним человеком, хореография значительно различается по спецификации и степени детализации плана действия. Иногда обозначая мельчайшие аспекты движения или, напротив, намечая общие контуры действия, в рамках которых могут возникать вариации, хореография представляет собой план или партитуру, согласно которой разворачивается движение» [6, p. 20].

<sup>5</sup> Теоретик танца и перформанса Анна Козонина указала на влияние концепции расширенной хореографии: «Это широкое понимание термина, оформившееся в 2000-х в западной теории танца, позволило по-другому взглянуть на фигуру хореографа и его функции, помыслить нечеловеческого хореографа и хореографию как абстрактный закон» [8, с. 220].

структурирования, не сводимой только к созданию танцевальных композиций. Ее ключевой тезис сформулирован хореографом Мартеном Спонбергом, который провозгласил, что «будущее принадлежит хореографии, но только в том случае, если будет признан ее потенциал как расширенной способности – универсального набора инструментов, применимого к любым видам производства, анализа или организации» [9, р. 37]. В понимании Спонберга, хореография является междисциплинарной практикой, способной работать с самыми разными медиумами и контекстами.

Как показала в исследовании «Расширенные хореографии – хореографические истории: трансисторические перспективы за пределами танца и человеческого тела в движении» [10] Анна Леон, идея расширенной хореографии – это проявление изначально присущего хореографии разнообразия, проявление не только современное, но и историческое. Так, вплоть до XIX века термин «хореография» ассоциировался не с созданием танца, а с его записью (нотацией), например как в трактате Рауля-Оже Фейе «Хореография, или Искусство описания танца» [11]. Методом «*preposterous*» («задом наперед») <sup>6</sup> Леон произвела историографическую сверку понятий, что такое тело, движение, танец и сам хореографический акт в конкретный исторический период, сформировав взгляд на хореографию как на «множественную, изменчивую практику, способную существовать в разных медиа» [10, р. 87].

В качестве примеров Леон проанализировала ряд проектов: в видеоработах Матильды Шенин, созданных с помощью камеры *Кинект (Kinect)*, хореография возникает как результат алгоритмической обработки данных о движении: линии и плоскости на экране визуализируют отношения между частями тела или между несколькими телами; в спектакле Ольги Месы «*Solo A Ciegas*» («Соло вслепую», 2008) хореография работает по принципу памяти, как практика сборки, ассамбляж звуков, текстов, объектов, образов воспоминаний; в инсталляции Даниэля Либескинда и Уильяма Форсайта в Гронингене <sup>7</sup> хореографический процесс осмыслен через способность к росту, гибкость, внутреннюю потенцию деревьев в их взаимодействии с ландшафтом. Эти примеры

---

<sup>6</sup> Метод анализа, заимствованный у нидерландского литературоведа, историка культуры и искусства Мике Баль (Mieke Bal): взгляд на историю, который позволяет современным концепциям вступать в диалог с прошлым, не стирая их различий, но выявляя новые смыслы в сопоставлении.

<sup>7</sup> Арт-объект Уильяма Форсайта – это канал на двадцати семи опорах, протяженностью более четырехсот метров. Его ключевой элемент – металлические рычаги, которые, подобно древним судостроительным технологиям, плавно изгибают стволы растущих деревьев. Все это обрамлено волнистой стеной с растительностью, что служит метафорой непрерывного и необходимого преобразования человеком природной среды. «Инсталляция расширяет хореографическое авторство от единичного человека-творца к собранию сил, которые в совокупности порождают форму произведения» [10, р. 208].

демонстрируют онтологический сдвиг: телесность мыслится множественной или распределенной, движение предполагает потенциал, а танец становится одним из элементов сборки; хореография не привязана к живому исполнению человеком – она понимается как система отношений, инструмент наблюдения и взаимодействия с миром, который всегда активен и полон событий. Это не только художественная, но также этическая, политическая и экологическая практика.

Леон предложила посмотреть на историю хореографической мысли как на сеть, а не хронологическую последовательность от одного стиля к другому. Под сетью понимается карта пересекающихся практик, где дадаистский балет «Спектакль отменяется»<sup>8</sup>, радикальные эксперименты леттристов с текстовыми партитурами, активизирующими танец в пространстве воображения, и промышленная хореография Лабана<sup>9</sup> сосуществуют как узлы в общей сети хореографической мысли.

Параллельно с теорией расширенной хореографии развиваются и другие концепции, исследующие хореографический принцип как ключ к пониманию социальных, биологических и логистических процессов. Эндрю Хьюитт в книге «Социальная хореография: идеология как представление в танце и повседневном движении» [12] исследовал, как общество формирует себя не только через законы и институты, но и через скрытый порядок, который управляет нашими движениями: от повседневных жестов и походки до формализованных танцевальных постановок. Согласно концепции Хьюитта, идеология производит социальный порядок: это практика, которая в самом акте своего исполнения (*performance*) [12, p. 42] создает социальные отношения. Через повторение движений, поз, ритмических рисунков порядок внедряется в тело (*embodiment*) [12, p. 84]. Социальная хореография согласно Хьюитту – это перформативная практика, в которой социальный порядок устанавливается, внедряется и воспроизводится через организацию телесных движений.

В монографии «Хореографии живого: биоэстетика в литературе, искусстве и перформансе» [13] Кэрри Рохман осуществила деконструкцию антропоцентристской парадигмы в философии искусства, применив концепцию биоэстетики к анализу творчества художников XX века (Айседоры Дункан, Дэвида

---

<sup>8</sup> Relâche (1924) Франсиса Пикабия (Francis Picabia) на музыку Эрика Сати (Erik Satie) в хореографии Жана Бюрлина (Jean Börlin) задумывался как событие, объединяющее спектакль со световыми эффектами и перформативными элементами и фильм «Антракт» (Entracte) Рене Клера (René Clair), а название Relâche (фр. «отмена спектакля») работало как провокационный жест, стирающий границы между событием и его отсутствием.

<sup>9</sup> Рудольф фон Лабан (Rudolf von Laban) использовал хореографический анализ в своих исследованиях ритмической организации фабрики, включая движение станков и потоков материалов.

Лоуренса, Вирджинии Вулф, Мерса Каннингема и др.). По мнению Рохман, эстетическое переживание напрямую связано с эволюционным механизмом и заложено в телесных проявлениях всех живых существ (вибрация, резонанс, ритм) [13, р. 33]. Свой тезис о трансвидовой природе творчества Рохман развернула через анализ философских интерпретаций научных теорий (теория эволюции Дарвина), изображений (фотографии Дункан и танцовщиц ее труппы, иллюстрации к рассказу Вулф, рисунки Каннингема), художественных текстов, дневников и интервью. Например, изучая ритмическую организацию повествования в романе Вирджинии Вулф или художественные повторы в поэме Дэвида Лоуренса, исследовательница показала, как литературные тексты через ритм, рефрен и образность организуются в динамическую структуру, которая обращается к телу и общему с животными опыту. Рохман резюмировала центральный тезис всей монографии: «Эстетическое становление – это наше наследие, укорененное в теле, а не то, что мы изобрели нашим исключительным человеческим разумом (что бы это ни значило). Искусство глубоко связывает нас с другими существами. Эстетическая способность животна, а не просто приближается к животным или удерживает их в своем поле зрения. И если это так, мы можем ожидать новых способов видеть, наполнять и понимать наши собственные художественные практики» [13, р. 147]. Биоэстетика Рохман утверждает искусство в качестве пространства совместного присутствия человека и животного, где эстетический жест укоренен в древних механизмах жизни, взятой в акте творения (*creature*), становления и вариативности.

Мориц Фришкорн в исследовании «Более-чем-человеческая хореография: обращение с вещами между логистикой и запутанностью» [14] проанализировал современный мир как арену «социоматериальных хореографий» [14, р. 10] – систем управления движением, которые, подобно глобальной логистике, нацелены на эффективный контроль и «объективацию» людей и «вещей»<sup>10</sup>. В противовес этой логике Фришкорн развил концепцию «более-чем-человеческой хореографии» как этико-эстетической практики

---

<sup>10</sup> Идею «вещи» Мориц Фришкорн синтезировал из философии Мартина Хайдеггера, Бруно Латура и Фреда Мотена. Он утвердил фундаментальное онтологическое различие между «вещью» и «объектом», определив «вещь» как «запутанную материю», которая уклоняется от полного контроля [14, р. 12]. В противовес этому он описал «объект» как результат акта насильственного упрощения «вещи» до пассивного инструмента [14, р. 13]. Фришкорн распространил этот анализ на социальные отношения и человека, заключив, что люди в своей основе также являются «вещами», а разделение на субъект и объект представляет собой политический жест, основанный на отрицании этой «вещности» [14, р. 90–94]. Фришкорн на примере художественных проектов исследовал практику «более-чем-человеческой хореографии». Эту практику он описал как взаимодействие, основанное на «вещности» всех участников, настройке на материальность в ее «запутанности» и этике взаимного долга [14, р. 68–69].

осторожного «со-движения» с материальным миром, основанную на принципах «настройки», «колебания», «нестабильности» и признания «агентности» «не-людей». Через анализ трех художественно-исследовательских проектов, в создании и работе которых он принимал непосредственное участие в разных ролях (хореограф, консультант, участник), Фришкорн наметил контуры альтернативного взаимодействия – хореографии как практики заботы, основанной на «запутанности»<sup>11</sup> и принятии невозможности полного управления. «Запутанность» – базовое состояние, делающее возможными любые формы совместности и со-творения. Он противопоставил ее иллюзии отдельности и практике объективации. Именно эта фундаментальная связанность является, по Фришкорну, условием «более-чем-человеческой хореографии» – практики совместного движения и внимательной координации потоков агентности внутри общего, созидаемого всеми участниками поля.

### *Проблема расширения и практическое применение концепции*

Концепция расширенной хореографии, открывая новые возможности для анализа художественных практик, сталкивается с риском диффузии понятия, когда критерии аналитического различения окажутся настолько размытыми, что понятие превратится в универсальную метафору. Тем не менее термин сумел завоевать прочные позиции в теории современного танца, чему в немалой степени способствовало его использование такими практиками и теоретиками, как Сьюзан Ли Фостер, Бояна Цвейч, Мартен Спонберг, Андре Лепеки, Метте Ингвартсен<sup>12</sup>, Анна Козонина, Дарья Юрийчук. Современная хореографическая практика демонстрирует, что работа с любыми объектами и материалами – от социальных отношений до цифровых сред – требует четких художественных рамок. Расширение обретает смысл в концептуальных пределах конкретного проекта с выверенной методологией. Хореограф волен

---

<sup>11</sup> Концепт «запутанность» (entanglement) в работе Морица Фришкорна означает фундаментальную и созидательную взаимозависимость всех агентов (человеческих и нечеловеческих), базовое условие существования, из которого проистекают возможности для совместного действия: «Вещи – это запутанная материя, с которой мы сталкиваемся в повседневном использовании» [14, p. 64].

<sup>12</sup> В диссертации «Расширенная хореография: смещение агентности движения (на примере серии работ проекта “Искусственная природа и 69 позиций”») Метте Ингвартсен провела систематическое исследование хореографических возможностей за пределами человеческого тела. Анализируя пятилетний цикл собственных художественных экспериментов, Ингвартсен наблюдала, как хореографическая агентность распределяется между нечеловеческими актерами – светом, звуком, материалами. Особую методологическую ценность представляет разработанный ею подход «проактивной документации», где процесс рефлексии и осмысления перформанса становится самостоятельной художественной и исследовательской практикой.

выходить в поле актуальных процессов, технологий и видения, и каждый такой выход является осознанным жестом, обладающим внутренней необходимостью и структурной целостностью. Для анализа расширения необходимо сосредоточиться на этапе, где это расширение имело место. Другими словами, чтобы адекватно применить расширенную оптику, требуется исследовать логики и артефакты процессов художественного производства.

Исследовательский проект хореографа и основателя группы *Rosas* (Rosas) Анны Терезы Де Кеерсмакер и теоретика танца Бояны Цвейч «Партитура хореографа» (2010–2012) [15] представляет собой подробную запись-реконструкцию хореографического процесса четырех ранних работ Кеерсмакер<sup>13</sup> и разработку идеи, которая в полной мере реализована Цвейч в ее более позднем тексте «Хореографирование проблем: выразительные концепты в европейском современном танце и перформансе» [16], где Цвейч также вдохновлялась идеями Эфросини Протопапа<sup>14</sup> и Уильяма Форсайта<sup>15</sup>. В «Партитуре» Кеерсмакер/Цвейч намечено стремление осмыслить хореографию как вариативную структуру мышления, порождающую собственные стратегии и концепты. В определении объекта Цвейч исходила из того, что в анализируемых работах «танец не может быть сведен только к телесному движению; подобным образом хореография не может быть отнесена к техническому термину композиции» [15, р. 9]. Материалы, с которыми работала Кеерсмакер, «варьируются от концепций до вещей, от телесных движений до текстов, от музыки до фильмов» [15, р. 13]. Эти материалы формировали «зону влияния» [15], которая прослеживается в каждой работе. Одновременно с этим исследовательница скрупулезно разложила «основной рабочий метод»: в каждом из примеров дифференцированы «процедуры» организации движения и выявлены сквозные, повторяющиеся композиционные принципы, которые Кеерсмакер разрабатывала и применяла в своей ранней практике (на уровне движения в теле: «повторение, вариация, накопление, замена, ускорение»; на уровне распределения движения среди танцовщиков: «унисон, разделения на группы, канон,

<sup>13</sup> «Фаза, четыре движения на музыку Стива Райха» (Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich, 1982), «Розы танцуют розы» (Rosas danst Rosas, 1983), «Ария Елены» (Elena's Aria, 1984) и «Бартók / Микрокосм» (Bartók / Mikrokosmos, 1987).

<sup>14</sup> Протопапа анализировала творческие процессы Джонатана Берроуза (Jonathan Burrows) и Ксавье Леруа (Xavier Leroy): «эти художники рассматривают письмо, чтение и обсуждение как методы внутри хореографии» [17].

<sup>15</sup> «Введение термина “хореографический объект” призвано служить инструментом категоризации, помогающим выявить области, в которых можно обнаружить понимание потенциальной организации и побуждения к знанию, основанному на действии. С помощью этого инструмента можно наглядно продемонстрировать распространение хореографического мышления в более широкой области художественной практики» [18].

контрапунктические наложения») [15, р. 14]. Такая классификация позволила перевести интуитивный творческий акт в систему анализируемых категорий и описать многослойную партитуру, которая служит одновременно и картой хореографического мышления, и критическим комментарием, раскрывающим генезис, контекст и внутреннюю логику каждой работы.

Метод «Партитуры хореографа» дает возможность рассмотреть хореографию как операционную систему, которая выстраивается под каждый конкретный проект (абстрактная структура в «Фазе», генератор перформативного жеста в «Розы танцуют розы», драматургический принцип отсутствия музыки в «Арии Елены», контрапункт танца и музыки в работе «Барток / Микрокосм»). Метод направлен на реконструкцию хореографического процесса, который распределен между различными медиумами и агентами, на выявление и описание конкретных процедур. «Широта» охвата определяется художественными рамками проекта и включает исследование со-направленной работы множества человеческих и нечеловеческих акторов, которые создают и преобразуют движение сообразно пластическому решению.

#### *Кинотанец через призму расширенной хореографии*

Анализ творческого процесса в кинотанце раскрывает систему мышления хореографа, показывая, как автор работал с материальностью различных объектов и медиумов на каждом из этапов художественного производства. Такой подход позволяет учитывать амплитуду современной хореографической мысли – от структурного построения формы до этических вопросов. Он демонстрирует, как хореография становится способом критического осмысления реальности – через практики настройки, со-движения и перераспределения агентности. В этом смысле анализ процесса фиксирует как творческий метод, так и художественную позицию, где хореография выступает в качестве исследовательской практики, которая отвечает на вызовы современности, будь то работа с художественной формой, переосмысление иерархических структур или углубление в проблематику рецепции.

Изучение кинотанцевального процесса приводит к следующему определению кинотанца. Кинотанец – это комплекс художественных практик, в котором хореографическое мышление применяется в качестве организующего принципа профильмических и фильмических элементов кинотанцевального проекта. Этот принцип может быть основан на различных композиционных приемах в предкамерном и закамерном пространствах и направлен на работу со всеми участниками процесса (артисты, съемочная группа, различные объекты) и техническими средствами; учитывает особенности локации, сценографии, условия съемки, будущий монтаж (покадровый план, ритм, скорость съемки и другое) и звуковую картину. Такой взгляд позволяет

выявить и проанализировать вариативность хореографического мышления в кинотанце.

Спектр вариативности определяется спецификой хореографического мышления по этапам кинопроизводства, разнообразием объектов и субъектов хореографирования, количеством и иерархией акторов, вовлеченных в процесс. Первое измерение спектра связано с этапом кинопроизводства, на котором тот или иной хореографический принцип приобретает доминирующую роль: он может 1) закладываться в изначальном замысле на этапе подготовки; 2) возникнуть спонтанно или частично контролируемо в процессе съемки через постановку двигательных задач и различные соматические практики, взаимодействие исполнителя с пространством локации и контактную работу исполнителя и оператора; 3) сформироваться на монтажном столе. Второе измерение касается источника и материала движения (тело исполнителя, изображаемый объект, кадр, монтажная последовательность). Третье измерение позволяет выявить особенности проекта с точки зрения распределения агентности – от сольных проектов с централизованным авторским контролем до художественных коллабораций, где соавторами выступают художники, технологии и сама среда, вплоть до передачи творческой функции нечеловеческим акторам, таким как алгоритмы, различные материалы и механизмы, природный ландшафт и/или рукотворная конструкция.

Кинотанец, осмысленный как комплекс практик расширенной хореографии, раскрывает хореографию как распределенный акт, существующий на пересечении множества логик и интенций в конкретном художественном проекте. Движение (например, шаг) в кинотанце оказывается опосредованным различными перспективами: шаг есть намерение, направление, опора, напряжение в мышечной цепи, распределение веса, ощущение качеств поверхности, преодоление расстояния за определенное время; шаг – это ритмическая и связующая единица в комбинации движений, нарративный жест (означающее), элемент драматургии; это траектория в пространстве кадра с определенной крупностью и перспективой; форма, трансформируемая при помощи освещения; элемент сборки образа-движения и результат со-направленного взгляда. Именно этот взгляд конституирует присутствие зрителя, запуская его собственные кинестетические акты. Кинотанец представляет собой практическое поле, где движение совершает цикл превращений: от тела к идее движения, от идеи к движению, от движения к образу, перемещаясь посредством этого образа к телу зрителя. Хореографическое мышление выступает в качестве организующего принципа на всех этапах от производства до показа, где в акте восприятия образ обретает плоть.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вольнский А. Л.* Книга ликований. Азбука классического танца. Ленинград: Издание хореографического техникума, 1925. 331 с.
2. *Меньшиков Л. А.* Постмодерн в искусстве: исторический и семиотический аспекты // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2021. № 6 (77). С. 200–212.
3. *Вирно П.* Грамматика множества. М.: Ad Marginem, 2015. 176 с.
4. *Латур Б.* Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. 384 с.
5. *Азаренко С. А.* Сообщество тела. М.: Академический Проект, 2007. 239 с.
6. *Foster S. L.* Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance. New York: Routledge, 2011. 281 p.
7. *Deren M.* Ritual in Transfigured Time // Essential Deren: collected writings on film. New York: Mc Pherson, 2005. 265 p.
8. *Козонина А. Ю.* Странные танцы. Теории и истории вокруг танцевального перформанса в России. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. 244 с.
9. *Spangberg M.* Spangbergianism II. Bologna: Creative Commons Attribution, 2013. 104 p.
10. *Leon A.* Expanded Choreographies – Choreographic Histories: Transhistorical Perspectives Beyond Dance and Human Bodies in Motion. Bielefeld: transcript Verlag, 2022. 321 p.
11. *Фейе Р.-О.* Хореография, или Искусство записи танца. М.: Изд-во Доленко, 2010. 144 с.
12. *Hewitt A.* Social Choreography: Ideology as performance in dance and everyday movement. Durham and London: Duke University Press, 2005. 255 p.
13. *Rohman C.* Choreographies of the living: bioaesthetics in literature, art, and performance. New York: Oxford University Press, 2018. 178 p.
14. *Frischkorn M.* More-Than-Human Choreography: Handling Things Between Logistics and Entanglement. Bielefeld: transcript, 2023. 260 p.
15. *Keersmaeker A. T.* De A Choreographer's Score Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartok / A. T. De Keersmaeker, B. Cvejić. Brussel: Mercatorfonds, 2012. 249 p.
16. *Cvejić B.* Choreographing problems: expressive concepts in European contemporary dance. London: Palgrave Macmillan, 2015. 262 p.
17. *Protopapa E.* Choreographic Practice and the State of Questioning // Dance Theatre Journal. 2004. Vol. 20. № 3. P. 6–8.
18. *Forsythe W.* Choreographic Objects [Электронный ресурс]. URL: <https://www.williamforsythe.com/essay.html> (дата обращения: 11.02.2025).

## REFERENCES

1. *Volynskij A. L.* Книга likovaniy: Azbuka klassicheskogo tanca. Leningrad: Izdanie choreograficheskogo tekhnikuma, 1925. 331 s.
2. *Menshikov L. A.* Postmodern v iskusstve: istoricheskij i semioticheskij aspekty // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. YA Ya. Vaganovoj. 2021. № 6 (77). sS. 200–212.
3. *Virno P.* Grammatika mnozhestva. M.: Ad Marginem, 2015. 176 s.
4. *Latour B.* Peresborka social'nogo: vvedenie v aktorno-setevuyu teoriyu. M.: Izd. dom Vysshej shkoly ekonomiki, 2014. 384 s.
5. *Azarenko S. A.* Soobshchestvo tela. M.: Akademicheskij Proekt, 2007. 239 s.
6. *Foster S. L.* Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance. New York: Routledge, 2011. 281 p.
7. *Deren M.* Ritual in Transfigured Time. In: Essential Deren: collected writings on film. New York: Mc Pherson, 2005. 265 p.
8. *Kozonina A. Yu.* Strannye tancy. Teorii i istorii vokrug tanceval'nogo performansa v Rossii. M.: Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh», 2021. 244 s.
9. *Spangberg M.* Spangbergianism II. Bologna: Creative Commons Attribution, 2013. 104 p.
10. *Leon A.* Expanded Choreographies — — Choreographic Histories: Transhistorical Perspectives Beyond Dance and Human Bodies in Motion. Bielefeld: transcript Verlag, 2022. 321 p.
11. *Feuillet R.-A.* Khoreografiya ili Iskusstvo zapisi tantsa. M.: Izdatel'stvo Dolenko, 2010. 144 s.
12. *Hewitt A.* Social Choreography: Ideology as performance in dance and everyday movement. Durham and London: Duke University Press, 2005. 255 p.
13. *Rohman C.* Choreographies of the living: bioaesthetics in literature, art, and performance. New York: Oxford University Press, 2018. 178 p.
14. *Frischkorn M.* More-Than-Human Choreography: Handling Things Between Logistics and Entanglement. Bielefeld: transcript, 2023. 260 p.
15. *Keersmaeker A. T. De, Cvejic B.* A Choreographer's Score: Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartok. Brussel: Mercatorfonds, 2012. 249 p.
16. *Cvejic B.* Choreographing problems: expressive concepts in European contemporary dance. London: Palgrave Macmillan, 2015. 262 p.
17. *Protopapa E.* Choreographic Practice and the State of Questioning. Dance Theatre Journal. 2004. Vol. 20. No. 3. P. 6–8.
18. *Forsythe W.* Choreographic Objects. [site]. URL: <https://www.williamforsythe.com/essay.html> (data obrashcheniya: 11.02.2026).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кривошея В. С. – аспирант; violnkey@gmail.com  
ORCID: 0000-0003-2752-2071

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Krivosheia V. S. – Postgraduate Student; violnkey@gmail.com  
ORCID: 0000-0003-2752-2071